

## « Technique et esthétique » : quelle est la question ?

---



**Édition électronique**

URL : <http://leportique.revues.org/292>

ISSN : 1777-5280

**Éditeur**

Association "Les Amis du Portique"

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 1999

ISSN : 1283-8594

**Référence électronique**

« « Technique et esthétique » : quelle est la question ? », *Le Portique* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 11 mars 2005, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/292>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

---

## « Technique et esthétique » : quelle est la question ?

---

1 1

2 « Art » et « technique » : quelles différences pourrions-nous faire encore entre ces deux termes que rien n'a jamais interdit de considérer comme de stricts synonymes, le premier n'étant que la traduction latine du second qui est grec ? La discipline qui se nomme « l'esthétique » ne se définit-elle pas, justement, par la tentative – plus ou moins désespérée – d'opérer une séparation décisive entre ces deux notions équivalentes ?

3 2

4 D'un autre côté, cette opposition qui fonde l'esthétique<sup>1</sup>, il ne peut être question pour nous de la dépasser ou de la surmonter par un geste simple et naïf qui consisterait à résorber purement et simplement l'opposition en affirmant qu'« art » et « technique » sont désormais, pour nous, une seule et même chose. Encore faudrait-il alors définir cette « chose » unique. Ce dont nous nous sentons bien incapables. Car il nous faudrait détenir une définition de ce que nous sommes nous-mêmes. Nous ne sommes pas détachables, en effet, du conglomérat *ars/techné* et de ses ambiguïtés<sup>2</sup>. Ainsi, par exemple, nous n'existons – littéralement – pas sans architecture(s). Et les œuvres (ou les produits, les espaces...) de l'architecture ne nous quittent pas une seconde. Reprenons alors la question de Nietzsche : « Où classer l'architecture ? » – Art, technique ou pratique éthique et politique ? Ou même : « technologie existentielle » ? Invention de nouvelles manières d'habiter et d'« être-là » ?

5 3

6 Il est frappant de constater que nombre de théoriciens – qui se contentent en fait de se faire l'écho des positions communes – se prononcent soit « pour l'art » et « contre la technique » (position romantico-nostalgique), soit « pour la technique » et « contre l'art » (position postmoderne soutenue par de nombreux artistes contemporains). Cette opposition art/technique recoupe celle des adorateurs ou des contempteurs de la modernité, des optimistes et des pessimistes, de ceux qui s'obstinent à voir la bouteille du siècle à moitié pleine ou à moitié vide... De là ce que l'on pourrait appeler « les antinomies de la raison esthétique-technicienne » pointées par Flaubert : « Pécuchet voit l'avenir de

l'humanité en noir : l'homme moderne est amoindri et devenu une machine. Anarchie finale du genre humain [...] Bouvard voit l'avenir de l'humanité en beau. L'homme moderne est en progrès. »<sup>3</sup>

7 Nous est-il possible, aujourd'hui, de nous dégager du joug de cette double contrainte ? Et à quelles conditions pourrions-nous en venir à « penser autrement » ? Est-il possible de ne nous soumettre ni à la figure de l'Artiste, du Génie, de l'Original, ni à celle de l'Industriel, du Gestionnaire, du Communicant ?

8

4

9 La technique, dit-on, aurait une fonction, elle serait utile, elle aurait une fin. La finalité de l'art serait sans fin. L'inutilité et la gratuité – ainsi que la volonté acharnée d'originalité – semblent devenues, plus que la beauté même, la caractéristique essentielle de l'art. Cependant il nous est devenu de plus en plus habituel aussi de considérer la technique comme un processus sans fin – comme « un art de la nature », en quelque sorte. Un art de la nature qui nous jouerait un mauvais tour puisque nous en serions à la fois les ouvriers forcés et les premières victimes. On a souvent remarqué qu'un observateur éloigné pourrait considérer la prolifération technique comme une mutation qui affecterait la « nature » même de l'espèce dite humaine. La technique nous apparaît donc – et de plus en plus – comme « sans fin ». Tandis que l'art, en s'engloutissant dans le « culturel » (qu'il reste à définir précisément, sauf à se faire engloutir par lui), est maintenant couramment perçu comme ayant une fonction sociale (ou anti-sociale, ce qui revient souvent au même...). Il n'est pas indifférent, par exemple, que la socialité des jeunes générations trouve son lieu dans une coagulation musicale dite « techno »<sup>4</sup>. Henri-Pierre Jeudy livre quant à lui cette information étonnante dont on pourrait presque se demander si elle ne relève pas de la « fabulation sociologique » tant elle s'accorde à la thèse d'une esthétisation du lien social, que soutient cet auteur : « Un *homeless* a demandé le classement à l'Inventaire du patrimoine de son habitation en carton. En entrant dans la catégorie des monuments historiques, il espérait sans doute accomplir l'acte suprême de son intégration sociale. Passer du statut de sans-logis à celui de "trésor vivant"... est une manière de gravir tous les échelons de la hiérarchie sociale d'un coup. »<sup>5</sup>

10 5

11 D'autre part, l'art a divorcé d'avec la beauté. L'art ne fait plus beauté. Du moins, il ne fait plus obligatoirement beauté. Il ne complète plus le paysage, l'habitation de l'homme. Il n'est plus « cosmétique ». Au contraire, il vient déranger habitation et habitude en nous imposant l'épreuve de son épuisante énigme : « que suis-je ? » – « Que faites-vous là, maintenant, avec moi ? ». Bref, comme l'a montré Jean-François Lyotard, l'art contemporain donne sans doute beaucoup plus à penser qu'à sentir. La beauté, dans certains cercles artistiques, est devenue un vocable aussi obsolète et obscène que celui de « sentiment amoureux », à l'époque, du moins, des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes.

12 Pourtant une certaine beauté résiste à ce nihilisme esthétique, dans le « travail », comme on ne dit pas par hasard<sup>6</sup>, de nombreux créateurs. Or cette beauté, il faut le souligner, ne porte aucunement les habits de la nostalgie ou d'un regret quelconque pour le monde ancien. Il peut lui arriver de se présenter, par exemple, comme une machine, une Time Machine<sup>7</sup>, pour citer le titre d'un artiste de notre temps qui vit et travaille totalement à

l'écart du nihilisme ambiant, et qui s'attache à remettre en jeu l'évidence des partages que nous effectuons entre art, science et technologie : je veux parler de Piotr Kowalski.

- 13 « Quel goût a pour vous la beauté aujourd'hui ? » : il conviendrait d'adresser systématiquement cette question – à l'amateur comme au connaisseur, et à quiconque... – calmement et simplement, mais de manière implacable (sur le ton du questionnaire proustien : « quel est l'état présent de votre d'esprit ? »). Car il est probable que l'opération de liquidation de la beauté dans la ville, les rues, les places, les affiches, les toilettes publiques, les établissements d'enseignement, les chaussures des demoiselles, etc., ne débouche pas uniquement sur une émancipation des servitudes sociales de distinction, mais nous enfonce surtout dans une détresse d'autant plus profonde qu'elle n'est pas ressentie en tant que telle. N'est-on pas contraint de faire l'hypothèse d'une anesthésie progressive et généralisée résultant de l'omniprésence obnubilante de matériaux esthétiques (comme les rythmes hypnotiques qui envahissent désormais l'espace public en son entier) ?
- 14 La plainte concernant la disparition de la beauté est certes aussi ancienne que le surgissement de l'industrie. Mais disposons-nous encore d'un art, aujourd'hui, qui nous donnerait à espérer, comme il y a un siècle, une réconciliation de la beauté et de l'industrie ? Ne reste-t-il pas encore à faire le deuil de cette chimère qui n'était pas la moins belle, sûrement, parmi celles dont le siècle a rêvé ?
- 15 6
- 16 Si la description de cette situation n'est pas totalement dépourvue de pertinence, c'est-à-dire si l'esthétique se révèle incapable de maintenir simplement et strictement cette distinction art/technique qui la fonde (qu'elle fonde en se fondant elle-même), et si l'esthétique concrète – je veux dire celle qui se réalise et règne dans les espaces contemporains – soulève en nous un certain dégoût, devons-nous suivre alors Giorgio Agamben lorsqu'il écrit : « Peut-être rien n'est-il plus urgent [...] qu'une destruction de l'esthétique [...]. Mais le problème est de savoir si le temps est venu d'une telle destruction [...] S'il est vrai que c'est seulement dans la maison en flamme que devient visible pour la première fois le problème architectonique fondamental, peut-être sommes-nous aujourd'hui dans une position privilégiée pour comprendre le sens authentique du projet esthétique occidental »<sup>8</sup> ? Or, qui met le feu et conserve la flamme, sinon ces artistes dispersés, qu'on distingue avec peine dans la mêlée des pyromanes et des pompiers ? La littérature et la « littérature artistique » – cette épaisseur étrange des propos tenus sur l'art qui s'accumulent depuis quelques décennies – sont là pour témoigner qu'aura été touché là quelque chose dans l'ordre de l'expérience, et qu'aura été entendu autre chose que le ronronnement continu de la satisfaction esthético-morale.
- 17 7
- 18 Cependant, cette coupure entre art et technique semble indépassable. Nous vivons dans cette métaphysique (et l'esthétique, on le sait, n'est pas autre chose que la métaphysique de l'art). Elle est devenue à ce point « naturelle » qu'elle persiste, alors même qu'aucun art aujourd'hui ne peut plus se présenter, que ce soit comme œuvre ou comme événement, comme indemne de machination technologique (et s'il n'y a jamais eu, bien sûr, d'art sans technique, il y a eu, en revanche, un refoulement esthétique du technique dans l'art). C'est ce que le terme d'« installation » indique immédiatement. Mais nous en sommes arrivés, par ailleurs, à ce que Valéry avait vu venir dans des textes que Benjamin a lus de près : à « l'adduction d'art à domicile »<sup>9</sup>. « Substance culturelle et esthétique à

tous les étages », pouvons-nous afficher fièrement à la porte de nos immeubles. Par rapport à ces phénomènes, y a-t-il encore quelque « esthétique » qui tienne ? Et pourquoi non ? Car il s'agit bien de la nouvelle configuration d'un monde sensible. Mais alors, on peut comprendre l'impatience que s'invente quelque chose... un nouveau savoir-faire... une nouvelle *technè*... avec l'art. Car il ne s'agirait plus de révolutionner l'art mais de le situer autrement par rapport à nous, et nous par rapport à lui, en posant d'autres questions que celles de sa distribution et de sa publicité.

19 L'esthétique serait-elle un savoir irrémédiablement crépusculaire, au sens où il serait toujours postérieur à l'événement de l'art ? Pourrait-on, à l'inverse, imaginer une esthétique créatrice ? Peut-on envisager une pratique de la pensée, une audace dans la contemplation, qui déboucheraient sinon sur l'invention d'un art, sur les prémisses, du moins, d'un art nouveau (c'est-à-dire d'une nouvelle manière d'envisager, et de situer l'art) ?

20 8

21 L'art, pour la tradition, c'est ce que la nature (*phusis, natura*) ne produit pas elle-même, mais qui se produit cependant à travers l'homme. Il y a une solidarité fondamentale entre cette série de concepts : nature/humanité/arts et techniques. Cette solidarité n'est-elle pas en train de se disloquer « sous nos yeux » ? Ne pourrait-on pas risquer que l'art d'aujourd'hui complète non pas la nature (qui a disparu de notre monde technique, de notre « techno-monde »<sup>10</sup>) mais la technique elle-même, en aggravant son affolement, en redoublant avec plus ou moins d'ironie ou de fascination ses tours et ses détours, ses effets et ses exploits – en mimant ses procédures ? L'homme, en ce sens, ne serait plus celui qui vient achever et orner les productions de la nature – ce qui définissait son humanité –, mais celui qui, saisi par les machinations du « techno-monde », se redonne quelques « libertés » en redoublant d'intelligence ou de non-sens dans des projets que l'on qualifie encore d'artistiques (qui ne sont peut-être que la complication, au point de les rendre indéchiffrables, des intrigues techniques). Pour le dire très naïvement : une humanité « dépassée par ses techniques » compense son impouvoir en mettant en scène les prodiges qui résultent de sa maîtrise spectaculaire des images et des formes (par exemple : au festival d'art technologique de Linz, on pouvait assister à une reconstitution techno-virtuelle du Paradis Terrestre, les « spectateurs » ayant accès à des procédures de manipulation directe des comportements d'Adam et Eve<sup>11</sup>).

22 9

23 Pour le dire autrement : l'art serait le lieu où le libre jeu serait permis avec la technique. Tout se passe comme si, au niveau artistique, il était possible de maîtriser encore les procédures techniques. En ce sens rien n'a changé, puisque l'artiste se définit traditionnellement comme celui qui maîtrise une ou plusieurs techniques pour parvenir à ses fins qui, elles, ne sont pas techniques (les fins des Beaux-Arts, comme on le sait, ont été dites « sans fin » par opposition à celles de l'artisanat et de la technique que l'on peut assigner et fixer). L'art, c'est donc, encore et toujours, la maîtrise de la technique et par là-même la conquête d'une position, d'une attitude, d'un être-au-monde, dégagés de la domination technicienne – les retrouvailles, donc, avec « la nature » et « le génie ». Est-il encore possible de « croire » à cela ? La querelle concernant l'art contemporain ne provient-elle pas en droite ligne de l'effondrement de cette croyance ?

24 10

- 25 « Face au contenu, écrit Adorno, l'aspect technique n'est qu'un aspect parmi d'autres ; il n'existe pas d'œuvres qui ne soient rien que la totalité de leurs moments techniques... La technique est cependant constitutive de l'art, parce qu'elle résume que toute œuvre d'art est faite par des hommes et que son aspect artistique en est le produit »<sup>12</sup>. Il faut donc maintenir à la fois l'inséparabilité de l'artistique et du technique et cependant leur distinction nécessaire. La technique, dit encore Adorno, et le contenu philosophique s'engendrent réciproquement dans les œuvres d'importance : « Le poids de la technique est supérieur à ce qu'un irrationalisme de béotien voudrait faire croire. On s'en rend facilement compte dans le fait qu'une fois accordée à la conscience la faculté d'expérience de l'art, celle-ci s'accroît d'autant plus que cette conscience pénètre davantage dans sa complexion. La compréhension augmente avec celle de la facture technique... Il est nécessaire de rendre compte du métier qui se présente en premier comme un souffle, une aura des œuvres, en contradiction singulière avec les conceptions que se font les dilettantes du pouvoir artistique. Le moment auratique<sup>13</sup> qui, de façon apparemment paradoxale, s'associe au métier, est le souvenir de la main qui tendrement et presque caressante frôle les contours de l'œuvre et, tout en l'articulant, en adoucit en même temps la forme »<sup>14</sup>.
- 26 Il conviendrait alors de faire une différence entre la technique au sens du métier – qui est « auratique » –, et la technologie qui ne l'est plus (dans la mesure où, avec elle, surgissent la répétition et la mécanisation). Cependant, ne faut-il pas prêter aussi attention à la critique adornienne de cette distinction benjaminienne, lorsqu'il avance que l'image sur la paroi de la caverne préhistorique était déjà, en quelque sorte, destinée à la répétition : « ... l'objectivation du dessin de la caverne vis-à-vis de l'immédiat vu contient, potentiellement, le procédé technique qui produit le détachement de l'acte subjectif de la vision. Destinée à une pluralité, toute œuvre est déjà, dans l'idée même, sa reproduction » ? Ce qui peut signifier qu'il n'y a jamais eu, en art, d'« unique apparition » et jamais de *hic et nunc*. Pourtant... J'allais dire : « cela non plus n'est pas vrai ».
- 27 11
- 28 Adorno : « Lorsque Beethoven dit que de nombreux effets qu'on attribue communément au génie du compositeur ne sont dus, en réalité, qu'à l'emploi habile de l'accord de septième diminuée, il insiste sur la manière dont la technique et le contenu philosophique sont étroitement liés l'un à l'autre, contrairement à l'idée conventionnelle que l'on s'en fait... »<sup>15</sup>. Il est donc opportun par moments, quand domine l'idéalisme romantique de l'inspiration, de souligner la technicité du geste artistique. Mais n'est-il pas de plus en plus fréquent, aujourd'hui, d'entendre des artistes se retrancher derrière un discours sur leurs procédés – discours purement descriptif – qui leur épargne, à juste titre peut-être, de proférer quoi que ce soit sur le sens de leurs machinations ?
- 29 12
- 30 La tradition positiviste en histoire de l'art concevait l'avancée, sinon le progrès de celui-ci, en terme d'accroissement de la maîtrise technique des matériaux. Ainsi la perspective picturale n'aurait été possible, pour des raisons scientifiques et techniques, qu'au Quattrocento. Riegl, Panofsky, Francastel et bien d'autres ont montré la naïveté d'une telle conception. N'est-ce pas à elle que l'on revient pourtant lorsqu'on entend dire que les nouvelles technologies vont révolutionner la production artistique ? À la fin de ce siècle, ne sommes-nous pas bien placés pour apercevoir en quoi Valéry se trompait lorsqu'il écrivait : « Il y a dans tous les arts une partie physique... qui ne peut pas être

soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes [...]. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier *merveilleusement* la notion même de l'art. »<sup>16</sup> La « Toile », le Réseau Mondial d'Adduction d'Informations, a-t-il déjà été, à ce jour, à l'origine d'un événement artistique de quelque intérêt (cet exemple doit être trouvé en dehors de la gigantesque opération politico-morale à laquelle nous venons d'assister, en cette fin d'année 1998, et dont il est à craindre qu'elle ne « formate » le spectacle-social-total du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>) ?

31

13

- 32 Adorno encore : « Nul ne devrait plus s'abandonner naïvement au parti-pris technologique de l'art contemporain, sinon cet art se voue totalement à la substitution de la fin – de l'œuvre – par les moyens mêmes, les procédures qui l'ont produite. Une telle tendance ne concorde que trop bien avec les tendances globales de la société qui vise à diviniser les moyens, la production devenue fin en soi, bref le plein emploi et tout le reste, parce que les fins, un ordre raisonnable de l'humanité sont inaccessibles »<sup>18</sup>. La Technique est reine au temps du renoncement. La Technique (avec un grand « T ») n'est pas un concept philosophique, mais la figure de l'hôte le plus inquiétant (celui que la philosophie nomme parfois « l'impensé »), qu'il ne s'agit pas de déloger mais d'inviter d'abord à se présenter.
- 33 Et c'est bien au renoncement, comme le note Adorno, que la pensée de Walter Benjamin (qui traverse tout ce numéro du *Portique*) reste la plus étrangère : « Ce que sa topographie philosophique rejette foncièrement, c'est le renoncement. Quand on était sensible à sa pensée, on se sentait comme un enfant qui aperçoit l'arbre de Noël à travers une fente de la porte fermée. »<sup>19</sup> Pour achever cette liste fastidieuse de questions (de tentatives, plutôt, d'élaboration d'une question) adressées aux auteurs des textes qui composent ce numéro du *Portique*, je voudrais, en les remerciant tous pour leur générosité, remercier tout particulièrement Jean-François Poirier de nous donner à lire ici un texte, encore inaccessible en notre langue, de Walter Benjamin.

---

## NOTES

- 1.. « L'idée même d'esthétique, au sens moderne, n'apparaît qu'au moment où l'art est reconnu et se reconnaît, à travers son concept, comme activité intellectuelle, irréductible à une quelconque autre tâche purement technique ». Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Folio/Essais, p. 32.
- 2.. « Un homme sans technique, c'est-à-dire sans réaction contre le milieu, n'est pas un homme », Ortega Y GASSET, *Meditacion de la técnica*, Madrid, 1939, cité in *La Philosophie et les Techniques*, Jean-Marie AUZIAS, PUF, 1971, p. 101.
- 3.. Cité par Sylviane AGACINSKI, dans un article décisif pour la définition de notre problématique : « Le passager, modernité du photographique », in *Rue Descartes*, n° 10, Albin Michel, juin 1994.

- 4.. Cf., à ce sujet l'intéressant article de Michel GAILLOT : « Du "mix" au "métissage" – la Techno comme désacralisation du monde », in *L'Animal*, n° 4, Hiver 1997.
- 5.. *Libération*, Lundi 9 novembre 1998.
- 6.. « Nous parlons du "travail" d'un artiste, comme pour désigner à la fois, indissociablement, l'œuvre et son opération, la permanence active dans l'œuvre du faire technicien qui fait s'ouvrir l'accès au temps originaire », Jean-Luc NANCY, « Expérience Soun-Gui », in *Soun-Gui Kim*, Éditions Sock-Jon, 1997, p. 72.
- 7.. Cf. à ce sujet le beau livre de Jean-Christophe BAILLY : *Piotr Kowalski*, Hazan, 1988 (à propos de la Time Machine, p. 86 : « La Time Machine est un "outil d'art" qui transmet la matérialité immédiate du temps et qui la renverse en la manipulant. Elle traite le temps non comme une trace ou une mémoire, mais comme un monde directement accessible aux sens en temps réel ».).
- 8.. Giorgio AGAMBEN, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, p. 15.
- 9.. « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à des besoins moyennant un effort quasi-nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe... Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile », Paul VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité », in *Pièces sur l'art, Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 1285. Les *Pièces sur l'art* ont été publiées en 1931.
- 10.. « Le fait qu'aujourd'hui un promeneur en forêt, à moins qu'il n'ait délibérément recherché les régions les plus écartées, entende le vacarme des avions à réaction, ne rend pas seulement la nature inactuelle comme objet, par exemple d'une célébration poétique. L'impulsion mimétique est affectée par ce phénomène. Le lyrisme de la nature est anachronique non seulement par son sujet, mais parce que son contenu de vérité a disparu » (Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 279).
- 11.. Cf. *Libération*, Vendredi 18 août 1998.
- 12.. *Ibid.*, p. 272.
- 13.. Rappelons une des définitions benjaminienne de l'aura : « Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. », Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, p. 144. Les techniques industrielles de reproduction sont donc destructrices d'aura : « La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans la chambre », *Ibid.*, p. 142.
- 14.. *Ibid.*, p. 273.
- 15.. *Ibid.*, p. 275.
- 16.. Paul VALÉRY, *op. cit.*, p. 1284 (c'est moi qui souligne).
- 17.. Il est indéniable que l'affaire Clinton-Lewinsky comporte un certains nombres de traits qui relèvent de l'« esthétique » : la robe *bleue*, le salon *ovale*, les gestes *déplacés*, la mine *contrite* (succédant au sourire extasié qui définit le registre d'expression permanent de l'homme politique américain), etc. Après la chorégraphie de la Coupe du monde de Football, celle du « Troisième Millénaire » nous attend. C'est à travers ces techno-liturgies que notre temps manifeste son génie pyramidal.
- 18.. « Introduction première », *Ibid.*, p. 435.
- 19.. T. W. ADORNO, *Prismes*, Payot, p. 202.